



4 Variatio. S.S.à 2 (von Scheidt)

*)

(Manual.)

(rit.)

*) Hier ziehe ich einen 16 Fuss dazu.







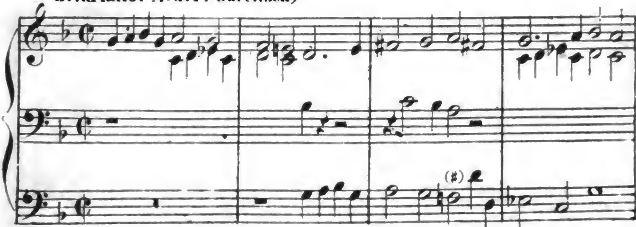

(ril.)







3. Variatio. M. J. P. (Sweelinck)



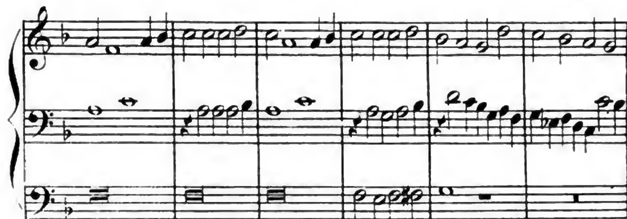
(𝅗𝅥 = 84 M.M. Mit sanften Stimmen.)

VII

Paduana M.J.P.S. et Hispania S.S.O.

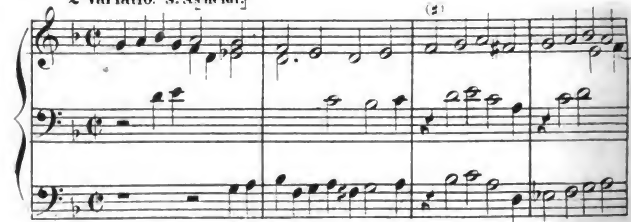
1 Variatio

(von Sweelinck.)





2 Variatio. S. S[cheidt]



(♯)

(Man.)

(♮)

(rit.)

(Man.)

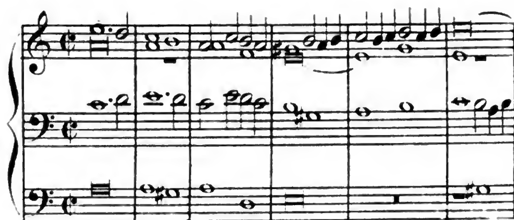
(Ped.)

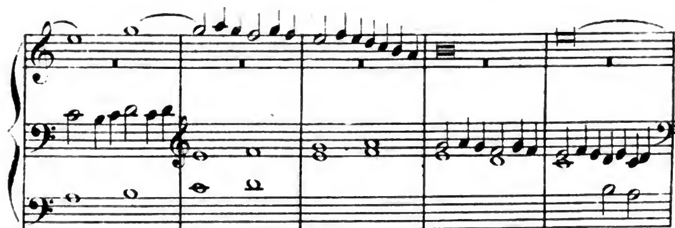
VI

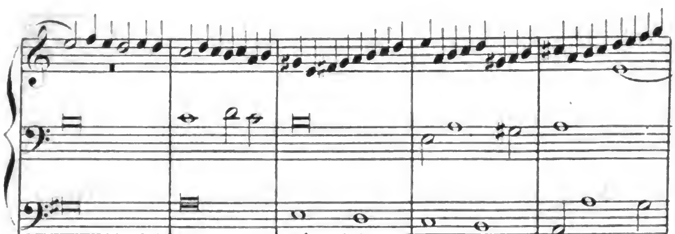
Toccata.

à 4 Voc.

M. J. P. S.









Man.

(Pedal.)

(rit.)


(1)


(Pedal.)












(oder Manual.)




(sic.)
(Man.)
(Manual)


(Pedal.)



V

Toccata.

à 3

M. J. P. Swel.

(Kann auch auf 2 Manualen gespielt werden.)





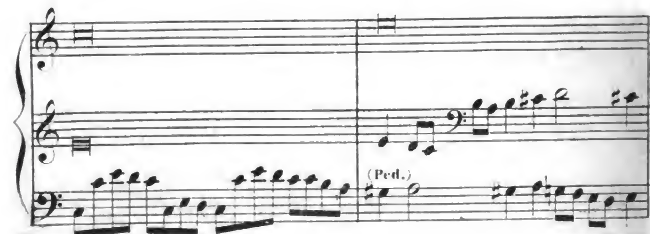



(rit.)
(Ped.)








(Ped.)

(Manual.)

(Ped.)

(Manual.)

(Ped.)

(Pedal.)

8

(Man.)

(Manual.)

(Man.)

(Ped.)

(Man.) (♮)

(Ped.)

(♮)

(Ped.






(Manual.)




(Pedal.)








(Manual)




(Pedal)


(Manual)

IV.

Toccata.

M.J.P.S.

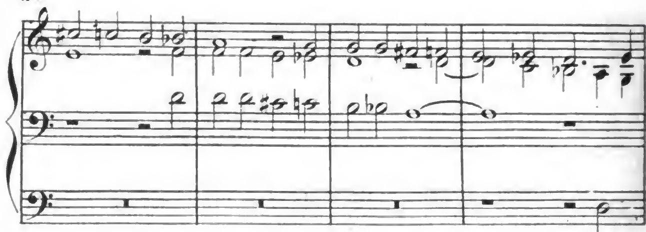
(Verträgt ein schnelles Tempo, auf dem Pianoforte. 𝅗𝅥 = 116 M.M.)

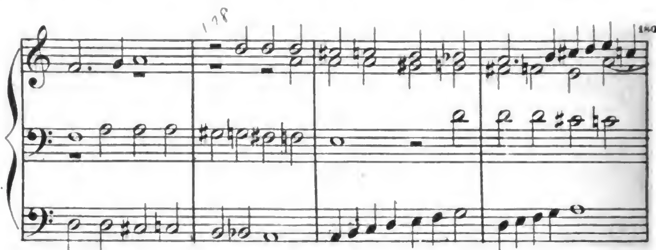
190

(rit.)

3

3 3 3 3




180




(sic.)




3
3
3
3
I


3
3
3
3
3
3
3
I


170

160

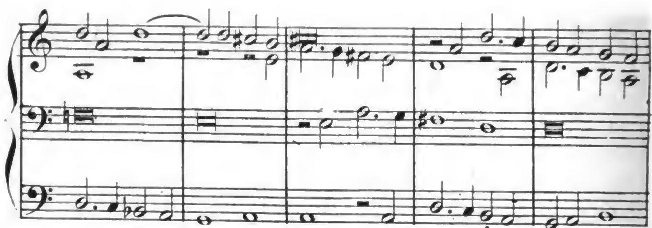


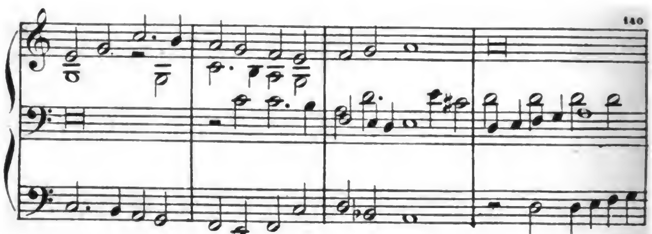

(Pedal.)


150




130




140


(oder Manual.)

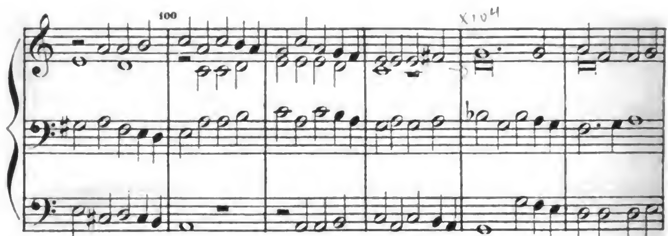
110

(Ped.)

120


90




100
X104

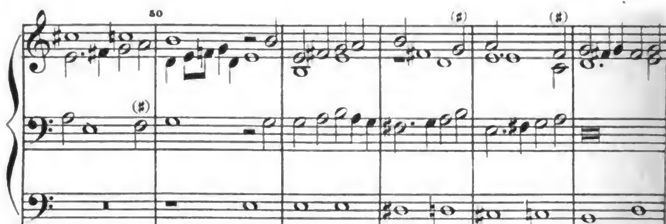

(oder Manual.)

70

80

(♭)

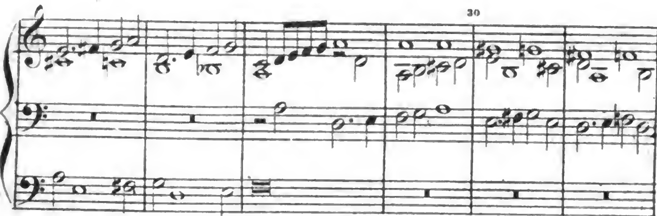

(♯)

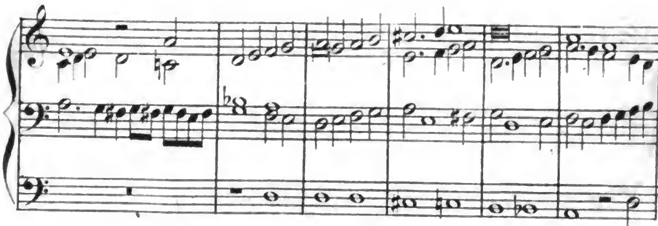

50
(♯)
(♯)
(♯)


60






30




40

III.

Fantasia
à 4
M.J.P.S.
(Mit kräftigen Stimmen)

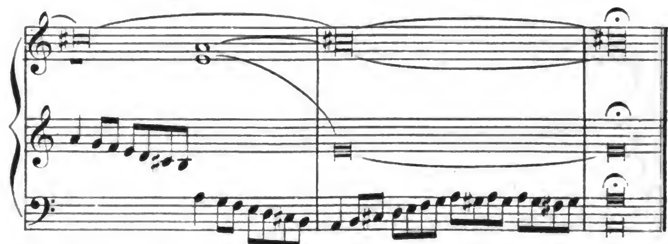
(ohne Pausenangabe)

(Nicht zu langsam)

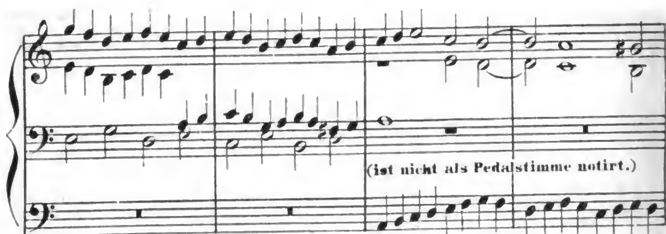

(Pedal.)




(rit.)
(oder Manual)






(ist nicht als Pedalstimme notirt.)


(a)
(oder Manual.)



2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M.

1.M. 2.M. 1.M.

2.M. 2.M.

Ped.

2.M.

1.M.

(ist vom Basse nicht getrennt notirt.)

1.M.

2.M. 1.M. 2.M. 1.M.

1.M. 2.M. 1.M. 2.M.

2.M.

1.M.







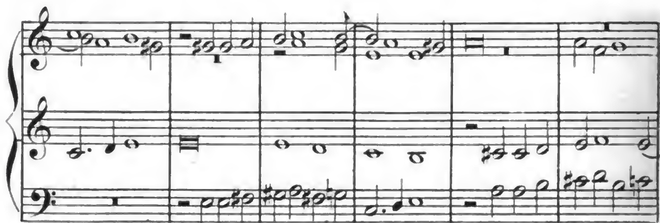


*) Im Original steht *e* statt *cis*; auch ist nicht angegeben, welche Stimme pausirt.

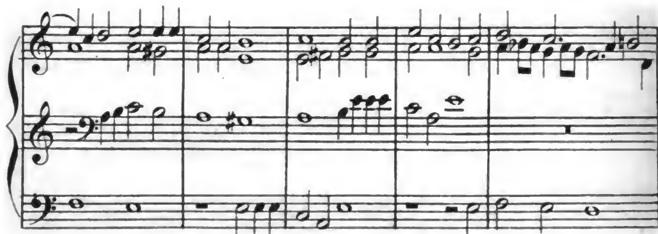
II.
Fantasia
auf die manier eines Echo.
M. J. P. S.

(Wie No. 1 registriren)









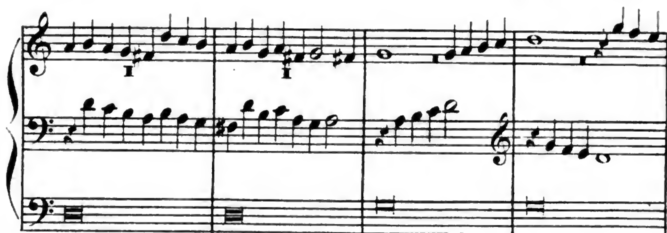
(oder Manual.)

(Pedal.)

(oder Manual.)

(rit.)





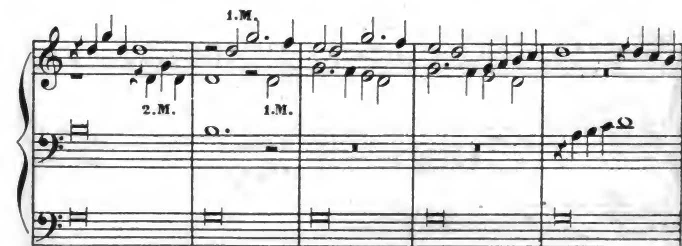











1.M.
2.M.
1.M.

2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M.

1.M. 2.M. 1.M.

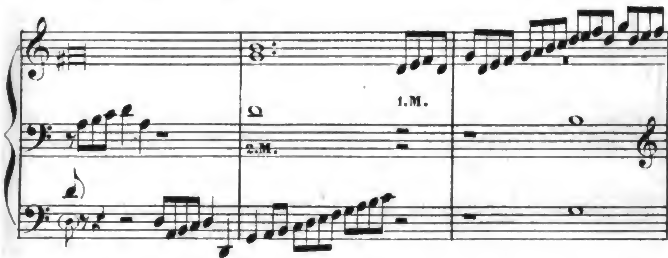
2.M.

(oder Man.)

(Pedal.)


(kann auch auf dem Manuale


gespielt werden.)
(♮)
(♮)


1.M.
2.M.


(♮)




1.M.


2.M.
2.M.
1.M.



2.M.

1.M.

2.M.

1.M.

2.M.

2.M.

1.M.

1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M.

1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M.

(♯)

2.M. 1.M. 2.M.

1.M. 2.M. 1.M. 2.M. 1.M.

*) Im Originale ist keine Pause verzeichnet, man könnte daher auch annehmen, dass sich die zwei oberen Stimmen gegenseitig ablösen und die im 4. Takte hinzutretende Mittelstimme nur eine Füllstimme ist.

1.M.

2.M.

2.M.

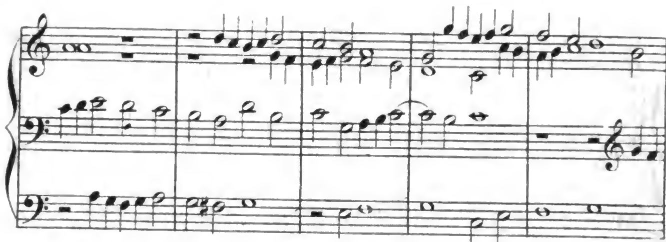
*)

(kann auch auf dem 1 Manuale gespielt

*) Im Originale in noch einmal so lange Noten geschrieben.








(h)




(a)





J. P. Sweelinck.

I
Fantasia
auf die Manier eines Echo
M.J.P.S[weelinck]
(Mit sanften Stimmen ein zweites Klavier etwas schwächer registriren.*)

(2. Manual.)

*)(Die halben Noten haben die Geschwindigkeit unserer heutigen Viertelnoten im ruhigen Zeitmaasse = 96 M.M.)

(1. M.)

*) Alle Angaben, welche eingeklammert sind, rühren vom Herausgeber her.

Verlängerung und von Takt 149 ab in der Verkürzung auftreten, während sich die anderen Stimmen in freier Kontrapunktik bewegen. Trotz der ziemlich langen Sequenz von 23 Takten weiss Sweelinck dieselbe durch eine geschickte melodische Behandlung der anderen Stimmen vortrefflich zu verdecken. — Auch bei den anderen Orgelstücken tritt die Vorliebe für Sequenzen sehr hervor und seine Nachfolger haben nicht versäumt, gerade dieses billige Hilfsmittel bis zum Ueberdrusse zu kultiviren. — Der Schluss des Satzes ist in der Verwerthung des Hauptthemas ganz überraschend und erinnert lebhaft an seinen hundert Jahre späteren grossen Nachfolger, den alten Bach. Diese 20 Takte genügen allein schon, um Sweelinck an die Spitze der Männer des siebzehnten Jahrhunderts zu stellen, die berufen waren der musikalischen Kunst als leuchtendes Vorbild voranzugehen.

Das siebzehnte Jahrhundert, welches bisher in der Musikgeschichte so wenig Beachtung gefunden hat, da es scheinbar einen Rückschritt gegen das sechszehnte machte, und in der That gleichsam von vorn an zu bilden begann, erhält durch obige Betrachtungen eine ganz andere Bedeutung, und wird uns bei näherem Studium belehren, dass ein Seb. Bach und Händel nie erstehen konnte, wenn ihnen nicht ein Sweelinck mit seinen zahlreichen Schülern, die gerade in Deutschland ihren Sitz hatten, vorangegangen wäre.

Berlin, im Juli 1870.

Rob. Eitner.

von Caspar Hassler und mehreren Variationen ohne Autor. Die letzte Nummer ist unvollständig.

Ueber meine Uebersetzung in unsere Notenschrift habe ich nichts weiter zu sagen, als dass sie durchweg eine getreue Kopie des Originales ist und ich in den wenigen Fällen, wo ich offenbare Schreibfehler oder Nachlässigkeiten zu verbessern hatte, dies stets durch Anmerkungen oder eingeklammerte Zusätze angezeigt habe. Nur in der sehr mangelhaften Bezeichnung der Pausen habe ich dieselben überall ohne weitere Bemerkungen hinzugefügt. Ebenso ist der Gebrauch des Pedals im Originale mit grosser Ungenauigkeit verzeichnet, so dass oft Passagen in der Bassstimme stehen, welche bis in die höchsten Lagen der Oberstimme hinaufgehen. Da wir wissen, dass das Pedal der Alten den gleichen Umfang hatte wie noch heutigen Tages, so lag es auf der Hand, wie solche Stellen zu spielen sind und habe ich daher mich durchweg bemüht eine praktische und leicht spielbare Ausführung zu erzielen. Die heutigen Organisten werden wohl Respekt vor den alten Virtuosen erhalten, und wenn die Kompositionen auch nicht im Entferntesten mit den Schwierigkeiten der Seb. Bach'schen Orgelstücke zu vergleichen sind, so verrathen sie immerhin schon eine bedeutende Technik. Hier muss ich noch bemerken, dass man die Kompositionen nicht etwa nach dem Eindrucke beurtheilen darf, den sie auf dem Pianoforte hervorrufen; ich war selbst erstaunt über die völlig andere Wirkung derselben als ich sie auf der Orgel versuchte.

Die Sweelinck'schen Orgel-Kompositionen haben nicht allein vom geschichtlichen, sondern auch vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet einen grossen Werth. Sweelinck betritt so vollkommen einen anderen Weg und weiss mit grossem Geschicke seine neuen Ideen zu verfolgen und zu verwerthen, dass man ihm auch vom künstlerischen Standpunkte mit Interesse folgen muss. Es entwickelt sich in den Sweelinckschen Sätzen eine so entschiedene Instrumentaltechnik, die sich bei den Späteren sogar in stereoptypen Wendungen verfolgen lässt, dass man ihn mit vollem Rechte den Gründer der Instrumentalmusik nennen kann. Da ich mich hier nur kurz fassen will, indem ich auf eine für den niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam bestimmte Biographie Sweelincks hinweise, die vielleicht im Drucke erscheinen wird, mache ich nur noch auf die dritte Fantasie aufmerksam, die alle Grundbestandtheile einer Fuge in theilweiser Entwickelung und Durchführung enthält, und vielleicht das älteste Kunstwerk in dieser Form ist. Das Hauptthema, von zwei Gegenthemas begleitet (gleichsam eine Trippelfuge), wird in 55 Takten nach den noch heute gültigen Regeln eingeführt und durchgeführt und schliesst mit einer Engführung in allen Stimmen ab. Von Takt 70 ab lässt er die zwei Nebenthemas fallen und setzt dem Hauptthema ein neues entgegen, bis er in dem Takte 94 ein zweites Hauptthema einführt, dies bis zum Takte 117 durchführt und das erste Hauptthema nur einmal in der Verlängerung einflechtet (Takt 104—111 im Alte). Hierauf kehrt er wieder zum ersten Hauptthema zurück und lässt es zuerst in der

Die vorliegenden Orgelkompositionen haben den doppelten Werth, dass sie nicht allein die ältesten bis jetzt bekannten Instrumentalsätze repräsentiren, sondern auch das Bestreben in sich tragen, dem Tonsatze einen einheitlichen und formellen Charakter zu verleihen und den Weg anbahnen aus einem Hauptmotive und seinen Nebenmotiven einen Tonsatz auch ohne Text aufzubauen.

Wer dieses Bestreben in den vorliegenden Orgelsätzen genau verfolgt und vertraut ist mit der früheren Musik-Literatur, der wird die Wichtigkeit und die Bedeutsamkeit der Sweelinck'schen Leistungen richtig zu würdigen wissen.

JAN PIETERS SWEELINCK

war nach allen neueren Untersuchungen um 1561 (oder 1562) in Holland (vielleicht in Deventer) geboren und zeichnete sich als Komponist und besonders als Orgelspieler aus. Bisher kannte man seine hohe Bedeutung als Komponist und Virtuose fast allein aus den wahrhaft begeisterten und überschwenglichen Lobeserhebungen seiner Zeitgenossen und seiner Schüler. Durch den Verein zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam angeregt in Bibliotheken nach den Werken dieses Meisters zu forschen, hat mir das Glück und der Zufall eine ganze Reihe Werke zugeführt, und unter diesen auch ein schon mehrfach genanntes aber wenig gekanntes Manuscript (Kopie), welches sich im grauen Kloster zu Berlin befindet. Durch die Güte des Bibliothekars, Herrn Prof. Heinrich Bellermann, war es mir möglich, eine Kopie und Uebersetzung desselben zu machen.

Das Manuscript, in hoch Folio, 32 Blätter, enthält nur Orgelkompositionen in der deutschen Orgeltabulatur (die hinlänglich bekannt ist) von Sweelinck, Samuel Scheidt, einem Schüler Sweelincks, Caspar Hassler, Johann Ulrich Steigleder und einigen Unbekannten. Also durchweg von Komponisten, die in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts geboren und in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts gestorben sind. Der Inhalt besteht in Fantasien, einige davon „in der Manier eines Echo", Toccaten und Variationen auf weltliche Lieder. Die zwei verschiedenen Handschriften, die sich in dem Manuscripte finden, gehören beide der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an. Der grösste Theil ist von der ersten Handschrift geschrieben, während nur wenige Blätter, auf denen sich Caspar Hassler's Fantasie und einige Variationen befinden, von einer anderen Hand herrühren.*)

Die Sweelinck'schen Kompositionen, welche in der Zeit von 1600 — 1620 geschrieben sein werden, bestehen aus 3 Fantasien (hier sämmtlich abgedruckt), 5 Toccaten (nur drei davon aufgenommen), 6 Variationen über: „Von der Fortuna werd ich getrieben", halb von Sweelinck und halb von Scheidt komponirt und 4 Variationen über eine „Paduana und Hispania" auch von Sweelinck und Scheidt (letzteren hier abgedruckt). Die übrigen Orgelstücke bestehen in einer Fantasie von Steigleder, einer anderen

*) Die Handschrift Sweelinck's ist nirgends zu erkennen.

Vorwort.

Das Verdienst des siebzehnten Jahrhunderts besteht in der Erkenntniss der musikalischen Formen und deren Entwickelung und theilweisen Ausbildung.

Die Instrumentalmusik früherer Jahrhunderte besass, soweit wie wir sie verfolgen können, keine eigentliche Literatur, sondern begnügte sich damit die mehrstimmigen Gesänge wiederzugeben, entweder im Arrangement für die Orgel, Laute und Klavier, oder in unmittelbarer Wiedergabe der Singstimmen auf Streich- oder Blasinstrumenten, wie man es auf den Titeln der alten weltlichen und geistlichen Liederbücher selbst angezeigt findet.

Zwar kommen in den alten Tabulaturbüchern auch Tonsätze vor, die mit den Ueberschriften: Praeludium, Primus tonus etc. versehen sind und man daraus den Schluss ziehen könnte, dass sie wirkliche Instrumentalsätze waren, doch schliessen sie sich in ihrem Charakter und ihrer äusseren Form so genau an die Gesangssätze an, dass man eben daraus erkennt, wie fern ihnen die formelle Ausbildung und Ausarbeitung eines Tonsatzes lag und wie allein der Text der leitende Gedanke war, der ihnen die äussere und innere Form des Musikstückes vorschrieb. Hieraus lässt sich auch der Gebrauch erklären, warum sie mit Vorliebe einer Stimme (gewöhnlich dem Tenore) entweder eine Melodie aus dem gregorianischen Kirchengesange, oder ein weltliches Lied zuertheilten und sich an diese beiden wichtigen Faktoren der alten Musik unmittelbar anschlossen, sowohl in ihren einzelnen Motiven als in Form und äusserem Umfange.

Selbst die alte Kontrapunktik war eine andere als die spätere, denn sie bestand nicht in der Entwickelung und Verwerthung e i n e s Motives, sondern in der mehr oder weniger strengen Nachahmung einer fortlaufenden Stimme, welche entweder ein Cantus firmus oder eine frei erfundene war und dann aus einer Aneinanderreihung melodischer Motive bestand.

Der Charakter der alten Kompositionen (bis ans Ende des sechszehnten Jahrhunderts) war daher in Hinsicht der Form ein völlig unsteter und das Bewusstsein einer musikalischen Form noch gar nicht vorhanden. Wenn auch einzelne alte Lied-Melodien die dreitheilige Form im schönsten Ebenmaasse darstellen, wie das Lied: „Wo sol ich mich hinkeren, ich armes brüderlein" (Forster 1540 Nr. 57), so giebt das noch keinen Beweis gegen obige Behauptung, sondern sind solche kleine Meisterstücke allein aus einem ursprünglichen Naturtriebe entsprungen, an dessen Hand aber nach und nach die musikalische Form zum Gesetze gelangte; u n d d i e s v o l l z o g s i c h e b e n i m L a u f e d e s s i e b z e h n t e n J a h r h u n d e r t s.

En thans kunnen wij reeds uit onderscheidene dier door ons, in geheel Europa, opgespoorde Werken bewijzen, (zie het duitsche „Vorwort" van EITNER) dat „SWEELINCK, met alle regt, de Grondlegger der nieuwere Instrumentaal-muziek mag worden genoemd," en „dat BACH en HAENDEL, die onsterflijke lichten aan den Hemel der Kunst, niet hadden kunnen verrijzen, indien niet SWEELINCK en zijne talrijke, vooral in Duitschland zetelende Leerlingen waren voorgegaan."

Wij verwijzen voor 't overige naar dat „Vorwort" zelf. Alleen herinneren wij nog, dat we een voortreffelijke Copie mogten verwerven van een meesterlijk geschilderd Portret van SWEELINCK, 'tgeen zich (als onbekend werk) in de hertogelijke galerij te Darmstadt bevond Reeds lang had de ijverige Directeur dier galerij Dr. R. HOFMANN getroffen door de schoonheid van dat schilderstuk, de herkomst trachten te ontdekken en den man, dien het voorstelde. Zijn, tot dien tijd toe vruchteloos gebleven onderzoek verkeerde echter dadelijk in zekerheid, toen onze Vereeniging het Regina Coeli en de biografie van SWEELINCK uitgaf. Immers het raadselachtig opschrift „W. IO. PET. SWW. ORG. AMS." liet zich nu op eens ontcijferen als: „Magister Joan Peter Sweelinck Organista Amstelodamensis," terwyl tevens het „Aetatis 44 Anno 1606", zijn geboortejaar (steeds op 1540 gesteld) op 1561/62 bragt.

Door den kunstzin en de mildheid van een aanzienlijken amsterdamschen vriend onzer Vereeniging zijn we bij magte geweest onzen talentvollen schilder HEIN. J. BURGERS naar Darmstadt af te vaardigen, en heeft deze zijne taak met even groote begaafdheid als nauwgezetheid vervuld.

Voor ditmaal gelooven wij genoeg gezegd te hebben, om te doen zien, hoeveel we (behalve al de vorige schatten die we verwierven) reeds verkregen van SWEELINCK: — van hem wiens schitterende verschijning en zegenrijk werken den overgang vormde tuschen de streng kontrapunctische vormen der 15de. en 16de. Eeuw, en de vrijere muziekontwikkeling der 17de., waarop tot in onzen tijd voortgebouwd is — en die men alzoo aan Nederland te danken heeft!

Doch wat wij nimmer genoeg kunnen herhalen is, dat we nog slechts aan het begin van den aanvang zijn — en dat er nog honderden nasporingen en duizenden guldens noodig zijn, zoo de tempel der voorvaderlijke glorie op het gebied der Toonkunst te herbouwen is.

Mogen dan weldra ook de honderdtallen onzer tegenwoordige Beschermers tot duizendtallen aangroeijen! —

Elk, die mij, met opgave van Naam en Woonplaats, portvrij een Postwissel van ten minsten Drie Gulden zendt, ontvangt telkens, wat onze Vereeniging in het loopende jaar uitgeeft ten geschenke.

Amsterdam 1871.

Dr. J. P. HEIJE,
Secretaris.

INLEIDING.

Aan de Beschermers der Vereeniging.

Wij schatten ons gelukkig, op nieuw een werk van onzen SWEELINCK aan de vergetelheid ontrukt te hebben, en het U te kunnen aanbieden.

Dankt ons trouw Corresponderend Lid, de hr. ROBERT EITNER, Ons er voor, dat wij hem geprikkeld hebben tot nasporingen, en hem bij voortduring de middelen verschaffen tot het ernstig doorzetten van dat onderzoek, wij zijn onzerzijds Hem niet minder dank schuldig voor den ijver en voor de zeldzame begaafdheid, waarmeê hij die taak vervult.

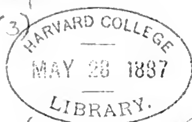
Dit orgelwerk getuige daarvan op nieuw! Bovendien ontvingen wij van hem eene bloemlezing uit SWEELINCKS Chansons, en eene uitvoerige kritische beschouwing over onzen grooten komponist en orgelspeler, en over den magtigen invloed, dien hij oefende op zijn tijdvak en zijne talrijke kunstjongeren.

Dan nog bearbeidde hr. E. voor ons de duitsche uitgave van SWEELINCKS Psalmen (met tekst van LOBWASSER), in afwachting, dat wij de oorspronkelyke uitgave der Pseaumes, door onzen bibliothecaris TIEDEMAN uitvoerig beschreven in de inleiding tot het door ons uitgegeven Regina Coeli — en waarvan wy helaas slechts de Tenor bezitten — nog hier of daar in haar gehéel mogen vinden.

Eindelijk heeft hij zich bereid verklaard, wanneer het ons nog te eenigertijd mogt gelukken althans de quinta vox van SWEELINCKS Cantiones Sacrae, uit Parys (of van elders) te verkrygen, deze, met de overige, in de k. bibliotheek te Berlyn aanwezige, tot een, ter nieuwe uitgave geordend Geheel te bewerken.

Zoo ziet Ge. dat het stichten onzer Vereeniging, en de merkwaardige belangstelling die ze in ons Land, en (als bij bewonderende weerkaatsing) in Duitschland heeft gewekt, ons reeds binnen twee jaar deed verwerven, wat sedert twee Eeuwen onmogelijk werd geacht.

Immers het eenige wat wij van SWEELINCK wisten, was „dat hij een beroemd organist is geweest, vele, ook buitenlandsche leerlingen heeft gehad en onderscheidene toonwerken heeft gekomponeerd.“ Die werken zelve schenen echter geheel en al verloren te zijn. In Ons Land althans was er, behalve een paar brokstukken in de bibliotheek der Maatschappij t. b. d. Toonkunst, geen enkel van te vinden. Zelfs de titels waren nauwlijks meer met juistheid op te geven.


HARVARD COLLEGE
MAY 28 1887
LIBRARY.

Maatschappij tot bevordering der Toonkunst

Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis.

UITGAVE

van oudere Noord-nederlandsche Meesterwerken.

III

JAN PIETERS SWEELINCK.

(1561–1621.)

Zeven Orgelstukken

Naar een Handschrift uit de Bibliotheek van het „graue Kloster" te Berlijn.

Bewerkt en toegelicht

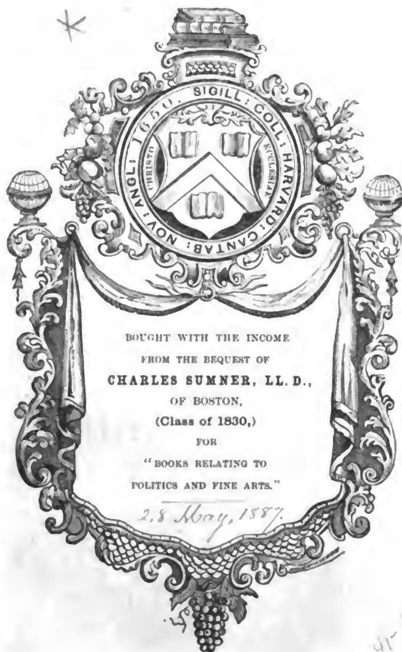
door

ROBERT EITNER.

UTRECHT, LOUIS ROOTHAAN

1871.

BERLIN N. SIMROCK.


SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650
CHRISTO
ECCLESIAE
BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL. D.,
OF BOSTON,
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS."
28 May, 1887.